Historia de la literatura argentina

24 El teatro realista II

Florencio Sánchez
Gregorio de Laferrère



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Afiche sobre moda femenina aparecido en la revista *Fray Mocho* (noviembre de 1912)

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. Eduardo N. Acera

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

El teatro realista II

Salas, compañías, críticas y público

"Mi padre era clown y mi madre domadora de palomas. (...) Mi hermano Juan, que era el mayor, se hizo *tony* y de *tony* siguió toda la vida. Mis hermanas Ángela y Aída se hicieron *écuyères* a los diez o doce años... Yo me hice trapecista. Del Frank Brown pasamos al circo Anselmi. Luego ingresamos en la compañía de los hermanos Podestá. Y digo ingresamos porque nos contrataron en grupo: a mi madre, como característica; a mi hermana Aída de *tiple*, y a mí de canillita. (...) Con razón don Jerónimo Podestá, que se ocupaba mucho del físico del papel, o 'fisic du rol', como dice hoy la gente fina, solía decir de mí: 'Esta chica parece un chico'...Y me repartía todos los papeles de varón", contaba la actriz Olinda Bozán que, como Florencio Parravicini o Enrique Muiño, pasó del circo al teatro en momentos en que se organizaban las compañías con una serie de roles fijos a los que se accedía por condiciones naturales pero sobre todo por haber "hecho carrera" y gustado al público, que tenía la última palabra. Los Podestá comprendieron bien pronto que el teatro podía ser no solo un oficio sino un negocio y posibilitaron la aparición de autores que escribían mucho y, no pocas veces, para artistas con un determinado perfil que resultaba exitoso; también podían modificar escenas o desenlaces si los espectadores no aplaudían lo suficiente. Las salas teatrales empezaron a multiplicarse en el centro de la ciudad, pero también en los barrios periféricos como Flores, Villa Crespo y La Boca: hubo más de 40 locales con una capacidad de aproximadamente 300 butacas, "a la italiana", con escenario frontal, como el teatro *Rivadavia* (1876, luego *Goldoni*, *Rivadavia*, *Moderno* y *Liceo*), *Nacional* (1882), *Apolo* (1888), *Comedia* (1891), *Argentino* (1892), *Nacional Norte* (1903, luego *Gran Splendid*), *Marconi* (1903), *Coliseo* (1905), *Maipo* (1906), *Nuevo* (1910, luego *Del Pueblo* y *Municipal*). Iban quedando atrás los tiempos en que la plaza teatral estaba colmada por artistas extranjeros que difundían óperas, zarzuelas y el sainete castizo. Incluso cabezas de compañía como el español Mariano Galé confiaron en autores nacionales: Nemesio Trejo, Enrique García Velloso o Ezequiel Soria tienen la oportunidad de estrenar sus obras y configurarse como "directores artísticos" o empresarios que encaminan la industria del espectáculo argentino en su primera etapa. También "educan" al público, que se inclina ahora por dramas gauchescos, comedias costumbristas, revistas y sainetes criollos. La crítica teatral cobró asimismo especificidad: Juan Pablo Echagüe, que firmaba como Jean Paul en *La Nación*, hizo de su columna un lugar consagratorio o destructor de la cartelera de temporada; las revistas de teatro poblaban además los kioscos. Los críticos bregaron por un teatro que no se estancara en el simple entretenimiento: por eso le dieron la bienvenida a Florencio Sánchez, que rompió con los esquemas dramáticos finiseculares al proponer un teatro de tesis y la revisión de valores y costumbres sociales. No en vano Payró se quejó del maltrato que se les dispensaba a los escritores en *El triunfo de los otros*: muchos fueron mal pagos, y se sintieron frustrados por vender su talento y tiranizados por las leyes del mercado farandulesco; por eso buscaron protegerse a partir de la creación de asociaciones gremiales. Gregorio de Laferrère pensó asimismo que el estudio de la interpretación dramática debía sistematizarse y creó el Conservatorio Labardén, cuyo director fue Calixto Oyuela, y que contó con conferencistas de la talla de Anatole France, invitado especialmente. Sin duda, teatro y modernidad, a comienzos del siglo XX, se remitieron mutuamente.



Entre la revolución, el mecenazgo y el mercado

En un café de Corrientes y Suipacha en Buenos Aires, Joaquín de Vedia, cronista teatral del periódico *Tribuna*, lee a Enrique García Velloso y a Ezequiel Soria una obra con tanto entusiasmo que sus oyentes llegan a creer que él mismo la escribió. Pero el autor es un uruguayo, al que salen a buscar emocionados los tres. Lo encuentran en la redacción de *El País*, durmiendo en un sofá donde se apilan diarios; lo despiertan y cuando se incorpora, con el característico mechón rebelde de su pelambre de indio", como recuerda en sus *Memorias de un hombre de teatro* García Velloso, reconocen al redactor de *La República* de Rosario. Lo habían visto años atrás conteniendo inútilmente el chorro de sangre mortal que manaba de un malevo, asesino fracasado que terminó baleado por quien iba a ser su víctima, el director de *La República*. Los tres admiradores del dramaturgo consiguen que el empresario del Teatro de la Comedia provea al joven de un traje y ese mismo día reúnen al autor con los actores que interpretarán su obra, *M'hijo el dotor*. "Sánchez triunfó en un salto extraordinario pasando de la ribera del anónimo a la de la notoriedad estrepitosa", afirma García Velloso.

Florencio Sánchez (Montevideo, 1875-1910) nació en el seno de una familia antiliberal, luchó junto al caudillo Aparicio Saravia y trabajó críticamente como periodista en Uruguay, lo cual le valió perder el cargo público que era la base de su sostén económico. En 1898, se afilió al anarquista Centro Internacional de Estudios Sociales; allí representó *¡Ladrones!*, uno de sus primeros ensayos dramáticos. Lisandro de la Torre, director de *La República*, lo convocó como secretario de redacción. Sánchez apoyaba desde esa tribuna movimientos obreros, que le hicieron perder su puesto en el diario cuando lo dirigía Emilio Schiffner y huelgas de gráficos afectaban al periódico. En 1900, se sumó al grupo literario La Syringa, de adscripción modernista, que dirigía José Ingenieros. Para este amigo, Sánchez escribiría *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903) sobre Joao Francisco, figura dominante en Río Grande do Sul. Sánchez caracteriza al personaje como opositor del progreso civilizador de la ciudad moderna, en un esquema asociable con el liberalismo sarmientino. En el cambio de siglo era cronista teatral en *El País*, diario de Carlos Pellegrini, y escribía también para *El Sol*, semanario anarquista artístico-literario. En 1901 empezó a publicar en *Caras y Caretas* y en 1902 intentó representar en Rosario otra de sus obras, *La gente honesta*, que critica a hombres públicos como Schiffner. Este logró que la obra fuera prohibida, pero no pudo evitar que esa misma noche fuera publicada en *La Época*, diario en el que Sánchez tenía amigos. En 1903 se consagró como dramaturgo con *M'hijo el dotor*, título que De Vedia sugirió en vez de *Las dos conciencias*, puesto por Sánchez en referencia a dos ideologías, una más tradicional, rural y religiosa y otra más moderna, urbana y científica que en su texto se enfrentan encarnadas en un padre y un hijo. Esa



Caricatura de Florencio Sánchez realizada por Santiago



Una escena de *En familia,* en la versión que ofreciera la Comedia Nacional del Uruguay en 1974, bajo la dirección de Carlos Denis Molina


Estatua de Florencio Sánchez, realizada por el escultor Agustín Riganelli

consagración le da cierto margen económico al bohemio, que ofrece entonces a su novia, Catalina Reventos, un matrimonio más conveniente; Roberto Giusti, uno de los biógrafos reconocidos de Sánchez, afirma de *M'hijo el dotor*: "La escribió para casarse" y alimenta así la crítica que no ve en Sánchez un bohemio anarquista que escribe genial y repentista sino un autor que, muy informado sobre el teatro local e internacional de su tiempo, planea muy bien lo que escribe. El hecho es que a partir de *M'hijo el dotor*, en palabras del mismo Sánchez que aluden irónicamente al discurso en defensa de la profesionalización en el arte, "escribir para el teatro comenzó a ser un *modus vivendi*. Como se pagaba poco, se producía mucho". En 1904, cuando Gregorio de Laferrère ponía en escena *Jettatore!...* y Roberto J. Payró, *Sobre las ruinas*, Sánchez estrenó *La gringa*, que postula la síntesis final armoniosa entre el gringo y el criollo que se enfrentan en el campo: sus hijos se unen en matrimonio. En 1905, estrena *Barranca abajo* y *En familia*, que discuten conflictos sociales, pero ya sin referencias históricas personalizadas (como las que generaron la prohibición de *La gente honesta*, la de Schiffner, por ejemplo) propias del Naturalismo. Estas obras focalizan enfrentamientos en el interior de hogares de clase media arruinados: *Barranca abajo*, en el campo; *En familia*, en la ciudad donde Jorge, el padre, arruinado también moralmente, vive de trampa en trampa para conseguir dinero, carrera con la que arrastra a toda su familia "barranca abajo". En 1906 Sánchez produce obras menos regionalistas, pensando en su proyección internacional: *El pasado*, *Nuestros hijos*, *Los derechos de la salud*. En ellas no imita las variantes del castellano habladas por paisanos, porteños e inmigrantes que caracterizan a los personajes que había creado antes. No renuncia por completo, sin embargo, a esos registros de lengua: en el mismo 1906 escribe *El conventillo* y *El desalojo*, textos que representan problemas de los más pobres, como la falta de vivienda y de trabajo dignos, y que retoman formas dramáticas que tenían garantizado el éxito popular: la zarzuela y el sainete. Las mezclas de lenguas, el habla argentina alejada de la norma castiza y conflictos locales provocados por la miseria económica y la corrupción política son ingredientes favoritos de compañías teatrales y de público. Sánchez lo entiende y sigue satisfaciendo esa demanda en 1907 con *Los curdas*, puesta en el Apolo por José Podestá; en el Argentino, *La Tigra*, con Pablo Podestá y *El cacique Pichuleo*, con Jerónimo Podestá. En 1908 pronuncia en el teatro *Ateneo* de Montevideo la conferencia "El teatro nacional", en la que critica las obras con escenarios rurales, uso de "ahijunas" y pasiones importadas; afirma que el público las amparaba a falta de algo mejor y que *M'hijo el dotor* fue revolucionaria porque representó "costumbres verdaderamente vividas", como el uso de la curandería en lugar de la medicina para el tratamiento de la sa-



Escena de *Barranca abajo* en la interpretación de la Comedia Nacional del Uruguay, en 1953, bajo la dirección de Orestes Caviglia

lud. En 1909 consigue el viaje a Europa, que hace tiempo ansía: el gobierno de Uruguay lo comisiona para que informe sobre la concurrencia de ese país a la Exposición Artística de Roma. Le recomiendan que no lleve a su querida esposa Catita porque su tisis está empeorando; "este viaje a la celebridad que me puede resultar un viaje a la tuberculosis" adquiere entonces una doble cara. Allá logra vender derechos de *Los muertos* (1905), que resulta la más naturalista de sus obras por la observación escabrosa del final de un alcohólico y la explicación de ese mal, abordado más como un vicio que como una enfermedad. Pero gasta el dinero en paseos por Niza a tal punto que queda muy apremiado económicamente, más cuando su enfermedad también causa gastos. Desesperado, escribe a un tío: "Vende mis obras vendibles, véndeme a mí, busca en la tierra o en el cielo (...) mil quinientos francos inmediatamente". Poco tiempo después muere en un hospital de Milán sin que le llegue el cheque rogado.

Barranca abajo ha sido canonizada por la crítica como la mejor obra de Sánchez, la que sintetiza su aporte a "la época de oro" del teatro nacional, que buscaba definirse de un modo aceptable para la identidad argentina que la élite dominante estaba construyendo. El protagonista es un gaucho, Don Zoilo, que tenía tierra y hacienda pero las ha perdido, de lo que acusa a las autoridades y la ley; aunque se queja de los males sociales y lamenta no haber salido a buscar "a los jueces, a los letraos, juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas"; nunca se convierte en un Moreira, antes levanta el cuchillo contra sí mismo. El Naturalismo europeo se proyecta en la tesis sobre la que reflexiona la obra, al modo de los "grandes textos", serios y cultos: la sociedad no tiene derecho de impedirle al suicida quitarse la vida. Ese naturalismo es matizado por el costumbrismo cómico del lenguaje, alejado de normas formales, y el humor de personajes tradicionales, como la comadre celestina que burla al padre de familia todavía apegado a valores pasados de honor y orgullo. Así, rechazando la "pura fiesta" del sainete, *Barranca abajo* se instala en la ambigüedad de lo tragicómico. Las tensiones se potencian con parejas de personajes que se oponen violentamente en discusiones que explicitan sus ideas contrarias; lo que se refuerza con caracterizaciones físicas antitéticas y con ironías o símbolos fáciles de decodificar hasta en los nombres de los protagonistas: Prudencia y Robustiana, las hijas de Don Zoilo, discuten permanentemente; la primera, sana y fuerte, desprecia a Aniceto, el novio que la quiere bien, y se entrega a amores furtivos con Don Juan Luis, el nuevo dueño de la estancia que antes pertenecía a la familia de ella; Robustiana, débil y fatalmente enferma de tuberculosis, desea a Aniceto y aspira a casarse con él e irse a vivir lejos, llevándose con ellos al padre querido, cuya voluntad quiebra Prudencia. La historia de la escritura de *Barranca abajo* también es paradigmática de la carrera de Sánchez: pone en escena a un gaucho suicidándose, lo cual fue objeto de polémica, por ejemplo, para la crítica, que sostenía que tal acción no era verosímil. Aunque sostuvo ese desenlace, Sánchez cedió a las objeciones de críticos amigos y de los Podestá (José le compra los derechos y compone el personaje), que consideraban inadmisible que Aniceto, al descubrir las intenciones suicidas de Zoilo, atendiera a las razones del viejo y le permitiera acabar con su vida. Entonces es reescrita la última escena y el viejo gaucho hace promesas de que no se va a matar y le entrega su cuchillo a Aniceto, que se retira; Don Zoilo termina, sin embargo, ahorcándose. Aniceto, podría interpretarse en la segunda versión, tal vez no ha sido engañado por las falsas promesas de Zoilo y se retira de escena respetando la decisión del anciano de honor inquebrantable. El personaje resulta así tan ambiguo para el público como su creador, del que se han construido antitéticas representaciones de anarquista revolucionario o de escritor vendido al mercado y a los mecenas dueños de la prensa que promocionaba sus obras.

La superación de un enfrentamiento

EDUARDO N. ACERA

En las obras *M'hijo el dotor* y *La gringa*, Florencio Sánchez pone en escena un juego de antítesis y entrecruzamientos –gringo/ criollo, patrón/ peón, campo/ ciudad– que, según David Viñas, siempre remiten al planteo liberal de *civilización y barbarie*. En las piezas citadas, se puede advertir otra antítesis, que parece predominar sobre las demás: el enfrentamiento generacional padre/hijo, fundado en la cuestión de la autoridad. En un texto aparecido en *El sol*, el 24 de abril de 1900, Sánchez presentó una escena en la que una niña habla con su padre juez y le cuestiona el poder de decidir sobre la vida humana, por haber condenado a muerte a un reo. El diálogo tiene el siguiente remate: "La nena.– ¡Ay! ¿De manera que los asesinos tienen hijos y los quieren? El juez.– ¡Sí, hijita de mi alma!...". La pregunta de la niña se refiere a la presencia de una hija del condenado a quien no pueden hacer besar al reo antes de la ejecución. El reclamo al juez se basa en saber el motivo por el cual no lo perdonó, para contarlo luego a sus compañeras de colegio. El hombre no solo no le puede contestar sino que intenta sacársela de encima, mandándola a "tomar el té". Este doble cuestionamiento al adulto y a la autoridad, al padre y al juez, se va superando en *M'hijo el dotor* y *La gringa*, pese a los permanentes cruces entre Julio y su padre Olegario, en la primera, y Próspero y Victoria con sus padres Cantalicio, don Nicola y María, en la última.



Florencio Sánchez y su obra *La gringa*, en una caricatura de Zavattaro (Instituto Nacional de Estudios de Teatro)

Desde la segunda escena de *M'hijo el dotor*, se sabe que Julio modificó, según Olegario "para no tener olor a campero", el nombre que le pusieron al nacer. Su madre, Mariquita, intenta justificarlo:
"–No seas malo, Olegario; vos sabés que él llevaba los dos nombres: Robustiano y Julio, ahora firma Julio R,". Este cambio anticipa todos los enfrentamientos que tendrán los dos. Abarca desde el tratamiento que exigen los progenitores: "¡A los padres nos da rabia que los hijos nos traten como a iguales!"; hasta el respeto a la intimidad que pide el jo-



Patio interior del Teatro de la Comedia de Buenos Aires, hacia 1903, año en que se estrenó en esa misma sala la obra *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez. El segundo desde la izquierda es el actor Elías Alippi

ven: "¿Con qué derecho usted y su compadre se ponen a espulgar mi vida privada?". Hechos que Olegario ve como graves, para Julio no son tan importantes. Uno rechaza la ciencia; el otro, la ignorancia. Así cuando Julio, universitario, se indigna ante la presencia de la curandera que trata la enfermedad de Olegario. Al final de la obra, el padre ya no aparece en escena debido a su grave enfermedad; el hijo se muestra confundido y contradictorio, sin saber si responder a sus principios de libertad o seguir el deseo paterno y casarse con Jesusa, la humilde campesina a quien dejó embarazada. La barrera de la separación comienza a romperse. En *La gringa*, el planteo de enfrentamiento padre/hijo se da por partida doble: los enamorados Próspero y Victoria son cuestionados por los padres de ella, los "gringos" don Nicola y María, y por el padre de él, el "criollo" Cantalicio. Los motivos del cuestionamiento son los prejuicios de los mayores, representantes del antagonismo de aquellos tiempos entre originarios de la tierra e inmigrantes. Los dos representan la síntesis que hará surgir una cultura distinta, que supere la antítesis establecida por la generación anterior. Dice Próspero a los peones en la octava escena del primer acto: "¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, y verían qué cría!". Durante toda la acción, la pareja enfrenta desconfianza, maltrato, discriminación, indiferencia, incomprensión y hasta intentos de agresión por parte de sus padres. Como ejemplo basta una escena –que recuerda a una de *M'hijo el dotor*, cuando Olegario castiga a Julio porque le había dicho "gaucho soberbio"–, la de María que intenta golpear a Victoria cuando la ve abrazada con Próspero: "Te voy a encajar tres palizas. ¡Indecente!.. Ahora verás cómo te arreglo. Andá para adentro ya.". El final muestra el triunfo de la actitud paciente y perseverante de los jóvenes, porque logran hacerse respetar, ser aceptados como pareja y reconciliarse con sus padres. La barrera de la separación gringo/criollo es rota y el nuevo orden del trabajo comienza: "Próspero. –¿Sí?... (*Corre hacia ella.*) ¡Vida, vida mía! (*La besa en la frente. Movimiento de estupefacción. Suena en ese instante una larga pitada.*) La trilladora empieza.". En las obras de Sánchez puede verse el inicio de la superación progresiva del antagonismo, planteado por él mismo en la escena de la niña y el juez, escrita en 1900. El paso del rechazo a la duda y luego a la aceptación es una representación de la superación del antagonismo y refleja una época de construcción de una nueva sociedad.

Florencio Sánchez, conductor de la "movida teatral" del Río de la Plata en el cambio de siglo, supo hablarle al público de gustos populares a través de escenas rescatadas de la realidad y su infortunio.

Mujer y palabra en el teatro de Sánchez y Laferrère

SILVINA MARSIMIAN

"... solía decir Demócrito que el aderezo de la mujer y su hermosura era el hablar escaso y limitado", dice Fray Luis de León en *La perfecta casada*. Fiel, honesta, prudente, modesta, hacendosa, limpia pero sobre todo silenciosa, la mujer en el sistema patriarcal al que hace referencia el texto del autor español del siglo XVII escucha la ley que el varón dicta, la acata como esposa y la transmite como madre. Sociedad y familia, espacio público y privado, mantienen relaciones transparentes a través del umbral, que es la pulcra fachada de la casa de familia. Pero cuando el adentro y el afuera no coinciden se apela a la hipocresía o se prefiere la condena. El caso Camila O'Gorman ejemplifica la segunda posibilidad: la familia "extendida", que es la patria, no tolera que uno de sus integrantes desatienda las normas y lo expulsa; por el contrario, sostener las apariencias de solidez y unidad de un cuerpo social en plena ruptura por la incursión de un ser extraño, que es por ejemplo el inmigrante, caracteriza la lucha de personajes agónicos de Florencio Sánchez y estructura los enredos tragicómicos en obras de Gregorio de Laferrère. *M'hijo el dotor* sintetiza la desarticulación de los valores de la sociedad rural y desautoriza la voz paterna del criollo Olegario frente al hijo, Julio, transformado en contacto con la ciudad, que posibilita que revise su esquema tradicional de vida. Mariquita se somete sin estridencias al marido y al hijo. Pero Jesusa, aparentemente deshonrada con un hijo a cuestas de Julio, quien dice que se dejó llevar por el instinto, no es débil ni ingenua; por el contrario, se hace cargo de su maternidad y lucha contra el atropello del matrimonio por conveniencia que le proponen. Acorde con su nombre, se sacrifica por el padre de su hijo por decisión propia:



La actriz Orfilia Rico, que representó *Las de Barranco* en el papel de la madre

como lo ama, acepta unirse a él, a pesar de reconocer que Julio todavía se inclina por otra; su hijo da sentido a la inmolación. La mujer en la ficción de Sánchez empieza a "hacerse oír" y demuestra que no tiene por qué ocultar un embarazo que la pone en boca de todos ni casarse con quien se apiade de ella. *Barranca abajo* muestra asimismo la decadencia y muerte del criollo Zoilo, que ya no es dueño de la tierra ni padre querido ni respetado por su familia constituida únicamente por mujeres; debe bajar el rebenque con que las amenaza y tolerar insultos y desprecios. Las suyas son mujeres "malas" –salvo la hija amada, que es discriminada por la tuberculosis que la lleva a la muerte y porque lo defiende–. Atropelladas por el caudillejo de la zona, que las pone en la vereda de la prostitución, sin embargo no son engañadas: lo cierto es que prefieren una vida de comodidades fáciles a una honradez en la miseria. Y lo dicen. *Las de Barranco*, en el marco de la comedia urbana, también representa a un grupo de mujeres en la curva descendente de una economía malograda y los manotazos de ahogado de la madre que, cabeza de un hogar sin hombres, manipula, tuerce voluntades, abusa de su autoridad y desespera en vanos utilitarismos que la enfrentan a una de sus hijas, la que escapa finalmente de la vida denigrante y mentirosa. El matriarcado tampoco es una opción, según la ficción de Laferrère: el "ajeno" a la casa, que es Linares, el hombre culto, es también el agitador de ideas que causa el derrumbe final de todo tipo de silenciamiento. La mujer, en este caso Carmen, cruza la puerta de calle sin necesidad de ser "la otra", la "sucia", la "enferma", la "loca"; es la que huye. En Sánchez y Laferrère, es evidente que lo femenino tiene una voz y un tono: los del susurro, el lamento, el grito, la súplica, el llanto, el decir las verdades a veces. Y también implica callarse, porque esta es otra de las maneras de construir el relato de la propia vida, "escaso" tal vez, según Fray Luis, pero no "limitado".

El dramaturgo
Gregorio de Laferrère

El gran "titeador"

"He escrito para el teatro como he hecho muchas cosas raras en la vida: por el deseo de conocer algo que no conocía, de experimentar emociones nuevas; por no aburrirme lo mismo que el día anterior; por halagos de lucha, de investigación, de aventura. (...) Nunca he tomado en serio mi papel de hombre de teatro. (...) Un día me hizo gracia el teatro: eso fue todo. Y como por hábito hago siempre lo que me causa placer, hice teatro (...). No pretendo, pues, estar contribuyendo con mi grano de arena a echar los cimientos de nuestro teatro. (...) No me debe el teatro nacional ni desvelos, ni esfuerzos, ni sacrificios." Estas palabras escritas por Gregorio de Laferrère y publicadas póstumamente en 1917 como "Una página inédita", en la revista *Comedia*, exponen una versión contraria a la del verdadero proyecto del autor: otorgarle un papel menor a su producción teatral, al tiempo que consolida un lugar central en la construcción de un teatro nacional, prometedor y pujante en el primer decenio del siglo XX. Nacido en Buenos Aires en 1867 y proveniente de una familia de hacendados ricos y prestigiosos por parte de su padre y de una familia colonial por parte de su madre, Gregorio de Laferrère llevó una vida como la de los miembros de su generación. Cursó estudios en el Colegio Nacional de Buenos Aires, según dicen sin grandes éxitos; fue periodista desde temprana edad: fundador junto con Adolfo Mujica de *El Fígaro*, viajó a París en 1889 para ver los festejos del centenario de la Revolución Francesa; heredero muy joven de la fortuna de su padre muerto en el viaje a Europa, regresó a Buenos Aires para gozar de su dinero, su libertad y su gusto por el periodismo crítico y burlón. Pronto perfila aspiraciones políticas, militando en el Partido Autonomista, con el que accede en 1891 a la comuna de Morón, localidad en la que reside su familia. Sobre este episodio se ha tejido una de las tantas leyendas "teatrales" de los días de Laferrère: una vez terminados los comicios, los perdedores no quieren ceder el cargo al nuevo gobierno de la municipalidad, por lo que Laferrère, disfrazado con barba y anteojos, esquiva la vigilancia que impide su acceso al recinto y consigue firmar el acta que lo habilita en el cargo ganado. Más allá de la osadía, los hechos ponen en evidencia que, para el futuro dramaturgo, la vida y el teatro son componentes de un proceso indisoluble. En 1893, es diputado provincial y en 1898, diputado de la Nación hasta 1908. Este último período de labor proselitista (organizador del Partido Nacional Independiente en 1897 y miembro central de la Asociación Popular) es compartido por su pasión por el Círculo de Armas, en el que pasaba muchísimas horas y que era espacio de gestación de su breve pero intensa actividad literaria. Allí conoció a Cané, Mansilla, Pellegrini y Groussac; allí se inspiró para la composición de la mayoría de sus obras, allí las presentó en sociedad antes de que se plasmaran en textos para ser representados, allí puso a prueba su ingenio y talento de "titeador" (hoy "cachador"), consistente en tomar a alguna persona como presa de la burla para hacerle creer determinada historia. Los casos más recordados son aquel en que inventó la figura de Abel Stewart Escalada y le dio vida en secciones sociales de los periódicos de la época. Stewart Escalada hacía fiestas, daba banquetes, viajaba,



La escena final de *¡Jettatore!*; Teatro Princesa de Madrid, febrero de 1907

volaba en globo con Jorge Newbery, escribía y publicaba poesía; incluso llegó a ofender a un cándido miembro del Círculo de Armas, por lo que fue imprescindible que este último se batiera a duelo con el ofensor. La humorada alcanzó a tal extremo que Laferrère contrató al actor Francisco Ducasse para que encarnara al imaginario Escalada, quien simuló morir en el duelo; lo notable del caso es que no solo convenció al ingenuo burlado sino también a varios otros miembros del ambiente literario que seguían las glorias del poeta muerto defendiendo su honor. Otra vez, con la complicidad de miembros del club, hizo creer a un consocio que poseía un extraño poder en la mirada; cada vez que se cruzaban con este, fingían que no podían soportar el efecto maléfico de sus ojos. Estos juegos que Laferrère echaba a andar de puro aburrido, para citar sus palabras, conforman el germen de sus comedias, las que harán de un ejercicio de charlista un rasgo de estilo, narla. Será la que determinen los hechos mismos; los que de acuerdo con aquellos tipos que ya existen para mí, ocurrirían en la vida real.". Asiduo asistente de los estrenos teatrales de Buenos Aires y conocedor de elencos, directores y dramaturgos consagrados, pronto se anima a escribir algunos esbozos

"Gregorio de Laferrère hace más que esbozar tipos: diseña caracteres. Hace más que dedicar una observación burlona a ciertos aspectos ridículos de la vida y a ciertas manías extravagantes de los hombres: profundiza el análisis, burla el dolor ajeno y nos emociona después de habernos divertido." Jean Paul, *La Nación*, 25/4/1908.

ya que este construye a sus personajes y los conflictos que enfrentan como si fueran emergentes de una conversación espontánea: "Todo mi trabajo –señala– se reduce, pues, a encontrar un tema que suscite la escena inicial (...) Mientras escribo la primera escena, no tengo idea de cuál será la segunda. Tampoco trato de imagi- de piezas teatrales que no llegaron a las tablas. La verdadera entrada de Laferrère a la escena porteña se produce con el estreno, en 1904, de *¡Jettatore!...*, una comedia en tres actos, completamente alejada de los dramas gauchescos y de las obras que copiaban los esquemas europeos predominantes en la época, cuyo personaje protagónico, Don Lucas, encuentra su origen en el famoso "titeo" que había padecido el hombre de ojos perturbadores del Club de Armas. La trama gira en torno de una creencia muy arraigada en Buenos Aires entonces: "el mal de ojo". Don Lucas, un hombre maduro y de posición acomodada, quiere casarse con una joven que está secretamente prometida a su primo. Para alejar de la casa al rechazable candidato, los jóvenes comienzan una farsa por la que le atribuyen a Don Lucas cierta influencia magnética perniciosa que se desprende de sus ojos y que causa malestar en quienes son mirados por él, especialmente en la mujer pretendida. De esta manera, consiguen que el "jettatore", como lo llaman, desista de su empresa, pero todos terminan sugestionados y creyendo en el alcance de su poder. La pieza costumbrista de Laferrère provoca tal impacto entre sus amigos y en el ambiente teatral que todos lo incitan a que siga adentrándose en un terreno que parece dársele naturalmente al clubman desenfadado y mordaz. A partir de entonces, en



En 1982, el Teatro Cervantes montó una puesta de *Las del Barranco* con Laura Bove y Alejandra Da Passano (sentadas) y María Elina Raus (de pie a la izquierda) como las hijas y Eva Franco como la madre

solo dos años escribe tres obras más: *Locos de verano* en 1905 y *Bajo la garra* en 1906, ambas estrenadas por la compañía de Jerónimo Podestá; y *El cuarto de hora o Los dos derechos*, comedia "irrepresentable" en un acto, según la denominación del autor, estrenada el mismo año por la compañía de María Guerrero. *Locos de verano* presenta un abanico de personajes pertenecientes a familias patricias o "bien" que solo conservan el apellido y las deudas de las antiguas fortunas hipotecadas por las nuevas generaciones. Los "locos lindos" o "de verano" o los "tilingos" viven como pueden, disfrutando de viejos privilegios y de la holgazanería, esgrimiendo prejuicios de clase y lidiando con las privaciones por la falta de fortuna. *Bajo la garra* es la experiencia devastadora de un matrimonio joven y ejemplar a partir de que los compañeros de club deciden ensañarse con la pareja e inventan calumnias que terminan con el desprecio público de la esposa. *El cuarto de hora* pone en escena la lucha de un marido muy entrado en años que ve el asedio que un joven inescrupuloso despliega sobre su esposa para apoderarse de su fortuna. Después de un año en que Laferrère no escribe y se entrega a la organización del conservatorio Labardén, la actriz Orfilia Rico le pide que elabore un monólogo para ella. Accede de mala gana por no tratarse para él de un género atractivo y le adelanta el título: *Ríete un poco*, que resultó la semilla de *Las de Barranco*, con certeza la obra consagratoria de Laferrère, estrenada en 1908. La viuda del coronel Barranco, un héroe de la Independencia, junto a sus tres hijas solteras y en edad de casarse, deben enfrentar necesidades económicas que las llevan a alquilar cuartos de la casa, primero, y después obliga a Carmen, la hija más bella, a alentar esperanzas en posibles candidatos para conseguir sus favores económicos. A diferencia de otras piezas del autor, *Las de Barranco* muestra el interior de la clase media con sus ansias de sobrevivir en la tensión entre un pasado estable y lleno de referentes éticos y morales y un presente convulsionado por necesidades económicas inmediatas. Lo más notorio es la galería de personajes femeninos que la pueblan: desde la autoritaria madre de familia que manipula y, en algún sentido, "vende" a sus hijas, pensando en su propio bienestar, hasta la hija Carmen que, por influencia de un joven con ideas anarquistas, aprende a leer y decide apostar al verdadero amor escapándose de esa casa que se derrumba, pasando por las hermanas, mujeres poco agraciadas y con muchos anhelos de casarse. El ciclo de obras de Laferrère se cierra con *Los invisibles* (1911), donde el autor se mofa de cierta inclinación al espiritismo registrada por la época, para lo cual presenta una familia porteña que ve amenazada su estabilidad debido a cierta afición del padre por evocar a los muertos. Entre los rasgos más salientes del teatro de Laferrère, la elaboración de los tipos tomados directamente de la realidad es lo más importante. Construidos con el punto de vista privilegiado del que espía sin ser advertido, el autor muestra, sin piedad, tanto los gestos estereotipados y cotidianos de la alta burguesía dirigente a la que pertenece –los personajes llenos de manías y *tics* dignos de crítica en *Locos de verano* o *¡Jettatore!...*–, como la pretensión irracional de clase media de imitar la vida aristocrática, denunciada en *Las de Barranco*. En cuanto a las tramas, en concordancia con los personajes, también responden a una base costumbrista: retratar la vida de las clases que empiezan a perder sus privilegios y deben aceptar una nueva ubicación en una ciudad que también está cambiando. Finalmente, el público constituye un aspecto peculiar del teatro de Laferrère, ya que sus influencias y su perspectiva ácida atrajeron espectadores que no frecuentaban las salas, como legisladores, *gentlemen* y sus respectivas esposas, quienes se reían cómplicemente de los conflictos representados. Del mismo modo, la calidad de los actores fue aumentando a partir de los diálogos más elaborados que los obligaban a perfeccionarse.

La travesía de la escritura

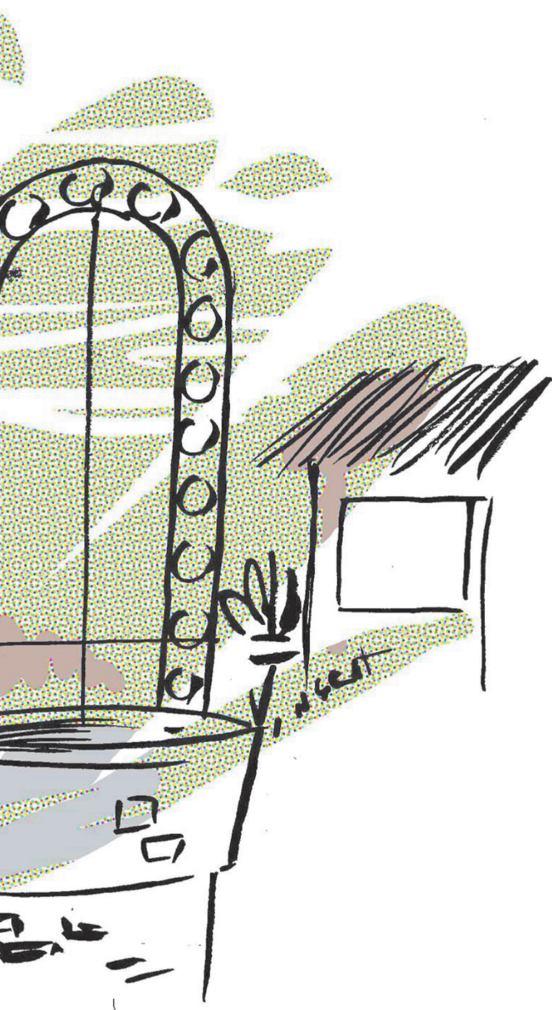
Una chica en su cocina repite la acción de cortar un pollo, ponerlo en la asadera y meterlo en el horno; un obrero se duerme cada día mirando la tele a solas; un hombre viaja en una canoa, entre islas y selva: no pasa nada, salvo el tiempo que parece hacerse corpóreo. Estas secuencias estimulan la contemplación de lo que, por ínfimo u opaco, pasa desapercibido. Pertenecen a películas del *nuevo cine argentino*: *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman; *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero; *Los muertos*, de Lisandro Alonso. Si la profesionalización del autor o la figura del escritor cronista fueron un siglo atrás motores de un teatro nacional que quebró los modelos del '80 y creó el drama realista-costumbrista; del mismo modo, una nueva generación de cineastas, que hoy tienen entre 28 y 40 años, urgida por la crisis del modelo neoliberal de los '90, genera nuevas poéticas para poder filmar sin dinero y sin apoyo oficial, lo que los obliga a pensar alternativas estéticas y temáticas. Como el teatro del 1900, este cine elige la realidad como objeto y diseña su modo de mostrarla. No hay elementos fantásticos ni cadenas simbólicas: pone frente a la superficie de las cosas que son solo lo que se ve. Pero se distancia del realismo clásico, pues no postula omnisciencia sino un narrador que es una suerte de ojo ubicado en un lugar atípico. Sin personajes que sean portavoces ideológicos, la historia contada no se erige en testimonio ejemplar de una época o del país; de la trama ficcional se borran tesis, posturas políticas y discursos retóricos. Se omiten los grandes conflictos colectivos y aun personales: son "historias mínimas" de "seres mínimos" que no encarnan categorías sociales o morales sino solo a sí mismos. También se reescribe la vertiente costumbrista: mientras el viejo paradigma no distancia al receptor de lo mostrado sino que lo hace sentir parte de la escena con naturalidad, este cine toma costumbres tradicionales –el mate, el asado, la barra de amigos, la tele– y otras de fin de siglo –la cena en el tenedor libre "chino" o el trabajo "chatarra" de promotor callejero– y aleja al espectador. Cambiando el foco, la ubicación de la cámara y el plano, hay una hipérbole, y la costumbre resulta ridícula, patética. Así, Trapero en *Familia rodante* hace viajar a Misiones a un nutrido clan doméstico y popular, en un camión con casilla. Los lugares comunes de ese grupo social, de la institución familiar y de la situación en sí (las internas entre parientes, los giros coloquiales, el recalentamiento del motor en la ruta) se dan cita para la parodia o la deformación. Este realismo reside también en romper con el esqueleto clásico de relato: el conflicto se torna elemental –el vagar de personajes que no tienen qué hacer (en *Rapado* de Rejtman)– o rutinario y sin salida (en *Mundo Grúa,* un desocupado repite las acciones de "obtener/perder el empleo", perverso juego laboral de los '90, que se ve pero no se explica ni cuestiona). Hay elecciones más audaces como *La ciénaga,* de Lucrecia Martel*,* que toma un segmento del monótono fluir de un grupo decadente de la sociedad tradicional salteña y lo convierte en trama narrativa. En este transcurrir, la inminencia de algo ominoso se vuelve sospecha permanente para el espectador y sostiene el interés del relato. El carácter ínfimo de los personajes de los films se refuerza porque suelen ser representados por gente común, no por actores, en busca de naturalidad. Por fin, un eje clave para la actualización del "realismo" es un uso de la lengua que recupera jergas y sociolectos, tonos y dicciones que opacan el diálogo y dificultan la comprensión. En *Los Muertos,* a una lengua escueta se une la mezcla de español y guaraní y la falta de parlamentos durante extensas secuencias. La palabra –su diversidad, la dificultad para usarla, su pura ausencia– es clave para fundir lo visual y lo auditivo en la creación de un lenguaje inédito para mirar la realidad.



Antología



"ANICETO: [*Observándolo fijamente*.] ¿Pa carniar?... Bueno... Este... ¿Me empriesta el cuchillo? El mío lo he perdido...
ZOILO: ¿Y cómo? ¿No lo tenés ahí?
ANICETO: Es que... vea... le diré la verdad. Tengo miedo de que haga una locura...
ZOILO: ¡Y de ahí!... Si la hiciera... ¿no tendría razón acaso?... ¿Quién me lo iba a impedir?
ANICETO: ¡Todos! ¡Yo!... ¿Cree acaso que esa chamuchina de gente merece que un hombre güeno se mate por ella?
ZOILO: Yo no me mato por ellos, me mato por mí mesmo.
ANICETO: ¡No, padrino! ¡Calmesé! ¿Qué consigue con desesperarse?
ZOILO: [*Alzándose*.] Eso es lo mesmo que decirle a un deudo en el velorio: "No llore, amigo; la cosa no tiene remedio." ¡No hay que llorar, canejo!... ¡Si quiere tanto a ese hijo, o ese pariente! Todos somos güenos pa consolar y pa dar consejos. Ninguno pa hacer lo que Dios manda. Y no hablo por vos, hijo. Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué?
ANICETO: Yo, padrino...
ZOILO: No lo digo por vos, hijo... Y bien, ya está... No me maté... ¡Toy vivo! Y aura, ¿qué me dan? ¿Me degüelven lo perdido? ¿Mi fortuna, mis hijos, mi honra, mi tranquilidad? [*Exclamación*.] ¡Ah, no! ¡Demasiado hemos hecho con no dejarte morir! ¡Aura arreglate como podás, viejo Zoilo!...
ANICETO: ¡Así es no más!
ZOILO: [*Palmeándole afectuoso*.] Entonces, hijo... vaya a repuntar la majadita... como le había encargao. ¡Vaya!... ¡Déjeme tranquilo! No lo hago. Camine a repuntar la majadita.
ANICETO: Así me gusta. Viva... viva.
ZOILO: ¡Amalaya fuese tan fácil vivir como morir!... Por lo demás, ¡algún día tiene que ser!
ANICETO: ¡Oh!... ¡Qué injusticia!
ZOILO: ¿Injusticia? ¡Si lo sabrá el viejo Zoilo! ¡Vaya! No va a pasar nada... le prometo... Tome el cuchillo... vaya a repuntar la majadita... *[mutis.]*
ESCENA 16: Don Zoilo.
ZOILO: [ZOILO *lo sigue con la mirada un instante, y volviéndose al barril extrae un jarro de agua y lo bebe con avidez; luego va en dirección al alero y toma el lazo que había colgado y lo estira; prueba si está bien flexible y lo arma, silbando siempre el aire indicado. Colocándose después debajo del palo del*



mojinete trata de asegurar el lazo, pero al arrojarlo se le enreda en el nido de hornero. Forcejea un momento con fastidio por voltear el nido.] Las cosas de Dios... ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro! [*Reanuda su tarea de amarrar el lazo, hasta que consigue su propósito. Se dispone a ahorcarse. Cuando está seguro de la resistencia de la soga, se vuelve al centro de la escena, bebe más agua, toma un banco y va a colocarlo debajo de la horca.]*

Telón

*"*Sánchez, Florencio, *Barranca abajo*, Acto III, Escenas XV y XVI.
En *Obras Completas*, Buenos Aires, Schapire, 1968.

"CARMEN (*con amargura*). –¡Pero si sabe que no lo puedo ver!... ¡Si lo sabe!... ¡y precisamente por eso es que se empeña, como si quisiera someterme... obligarme! (*Con arranque*). ¡Eso es lo que no puedo soportar, mamá!
DOÑA MARIA (*con indiferencia*). –¡Bah, no seas zonza!... Con recibirle los regalos y ponerle buena cara, estás del otro lado... Nadie te pide otra cosa... una sonrisa a tiempo ¡y se acabó!
CARMEN (*con angustia*). –¡Pero si precisamente es lo que no puedo. No lo hago por él... ¡lo hago por mí!... en cada uno de sus regalos veo el pago anticipado de esa sonrisa que me pretende arrancar... y me subleva tanto, me da tanta rabia y tal vergüenza ¡que siento ganas de tirarle por la cara la porquería que me trae! (*Con un gesto de rabia*). ¡Ah, la sola idea de que pueda creerlo!... (*Cambiando bruscamente de tono y con desaliento*). ¡Pero ya sé, mamá, que usted no me entiende!...
DOÑA MARIA (*con acento reconcentrado y mucha amargura*). –Te equivocás... te equivocás, ¡pretenciosa ridícula! ¡Demasiado que te entiendo! Lo que tiene que tengo un poco más de mundo que vos y conozco mejor la vida... ¡Ya lo creo que te entiendo! ¡Sos el retrato de tu pobre padre! (*Mira al óleo del capitán*). ¡Así era él también y se llenaba la boca con las mismas pavadas. (*Ahuecando la voz*). ¡El capitán Barranco no se vende!... ¡el capitán Barranco no se humilla!... ¡El capitán Barranco cumplirá con su deber!... (*Volviendo a la voz natural y con acento despreciativo*). Y el capitán Barranco entre miserias y privaciones, terminó en un hospital... porque no había en su casa recursos para atenderlo. ¡Eso es lo que sacó el capitán Barranco con sus delicadezas! (*Exaltándose y con acento duro*). Pero la viuda del capitán Barranco es otra cosa, ¡entendelo bien! No vive de ilusiones... Sabe que tiene tres hijas que mantener, tres zánganas, ¡a cual más inútil!, que se lo pasan preocupadas de moños y composturas, mientras la pobre madre tiene que buscarse como Dios le ayude el zoquete diario que han de llevarse a la boca para no morirse de hambre. ¿Por eso también la viuda del capitán Barranco sabe lo que tiene que hacer! (*Con tono imperativo y lleno de amenaza*). Y ahora, lleve adentro esas blusas y ¡cuidado con que cuando venga Rocamora no le dé usted las gracias con toda amabilidad!... (*Carmen en silencio, se dirige sumisamente hacia el sitio donde se encuentra la caja de blusas y en ese momento golpean las manos hacia la derecha*). Pero, ¡miren cómo se ha puesto el suelo de papeles! (*Empieza a levantar papeles.*) ¡Si no digo! ¡Estas haraganas no sirven para nada! (*Gritando.*) ¡Manuela!... (*Aproximándose hacia la izquierda y en voz alta hacia el exterior*). ¡Manuela!...".

Laferrère, Gregorio, *Las de Barranco*: En: *Teatro Completas*, Santa Fe, Librería y Editorial Castellví, 1952.

Bibliografía

AA.VV., *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación,* Buenos Aires, Fipresci, Ediciones Tatanka, 2002.

IMBERT, JULIO, *Florencio Sánchez. Vida y creación*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

LÓPEZ, LILIANA, “Puesta en escena de un realismo inconformista: obra de Florencio Sánchez”. En Gramuglio, M. T. (dir.)*, El Imperio Realista*. En Jitrik, Noé, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

MONNER SANS, JOSÉ, “Prólogo”. En: Gregorio de Laferrère, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Estrada, 1952.

MURENA, HÉCTOR A., *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

ORDAZ, LUIS, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1999.

ORDAZ, LUIS, *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

PELLETIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol II: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

RAVINA, AURORA (DIR.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.

RICAGNO, ALEJANDRO, QUINTÍN, “Un cine contemporáneo”. Entrevista a Martín Rejtman, en *El Amante. Cine*, Año 5, Nro. 53, Buenos Aires, 1996.

VIÑAS, DAVID, *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal,* Rosario, Imprenta de la Universidad de Santa Fe, 1965.

VIÑAS, DAVID, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.

Ilustraciones

P. 370, *Fray Mocho*, Año 1, nº 27, Buenos Aires, 1º de noviembre de 1912.

P. 372, P. 374, P. 376, P. 377, P. 378, P. 379, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

P. 380, LAFERRÈRE, GREGORIO DE, *Las de Barranco*; IBSEN, HENRIK, *Casa de Muñecas*, Buenos Aires, Cántaro Editores, 2002.

P. 373, *Lyra*, Año XXVI, nº 210/12, Buenos Aires, 1969.

P. 375, SÁNCHEZ, FLORENCIO, *La gringa. En familia. Barranca abajo*, Buenos Aires, Angel Estrada y Cía. S. A., 1946.

Tapa, TAULLARD, A., *Historia de nuestros viejos teatros*, Buenos Aires, Imprenta López, 1932.

Auspicio:



gobBsAs